

Perú, novela con novelista

Carlos Eduardo Zavaleta

Confío en que mis oyentes y lectores no supongan que el título de mi charla se propone deslucir a destiempo el ensayo de Luis Alberto Sánchez, titulado *América, novela sin novelistas* (1933), cuya segunda edición es de 1940, y que en esencia quedó reiterado por él mismo en un artículo del diario *Vanguardia*, de Buenos Aires, del 1º de octubre de 1939. Su idea es la misma durante no sólo los siete años que corren entre ambas ediciones, sino que es también repetida, con leves matices, en su libro *Proceso y contenido de la novela hispano-americana* (Madrid: Gredos, 1953). En suma, por el lapso de veinte años pensó igual.

Por ello, y porque el autor ha sido desde los años 20, hasta su muerte en los 90, uno de los más distinguidos portavoces de la crítica literaria peruana, y de algún modo responsable de la difusión de esa actividad en el interior y exterior del país, he aceptado la sugerencia de ventilar el tema, porque el asunto sigue siendo importante y actual, a fin de que no vuelvan a producirse equívocos que puedan dificultar la difusión de nuestra novela.

La idea central del doctor Sánchez podemos resumirla en sus propias palabras de 1953:

No, amigos, una golondrina no hace el verano, ni veinte buenas novelas constituyen una novelística... Aún no tenemos una novelística, así como aún no tenemos un teatro... Hay una novela francesa y hay una novela rusa, pero no existe todavía una novela argentina. Hay una novela inglesa y una cuasi novela yanqui, pero no existe todavía una novela mexicana...¹

Cuando Sánchez habla de "América", es además claro en afirmar que se refiere a las tres Américas, incluso a la norteamericana. Pues bien, antes de emitir tales juicios, ya competentes críticos de Estados Unidos habían comprobado que no sólo había cantidad, sino calidad y tono propio en sus excelentes novelas publicadas, en verdad, desde cien años atrás, en 1823 y 1826, fechas de *Los pioneros* y *El último de los mohicanos*, novelas de James Fenimore Cooper, a cuyo nombre hay que añadir los de egregios narradores y novelistas como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Stephen Crane, Herman Melville, Henry

James, y a toda la avalancha de supremos artistas literarios de la prosa, como son los miembros de la generación perdida norteamericana, comprendida entre las obras de John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, Thomas Wolfe, John Steinbeck, por ejemplo. ¿Qué país en el mundo no se sentiría orgulloso de esta sucesión de obras con tono personal y propio? Y además, ¿quiénes eran los críticos que ya estudiaban con minucia a esos autores desde, por lo menos, 1922 en adelante? Veamos una pequeña lista: Carl Van Doren, *Contemporary American Novelists* (1922), Joseph W. Beach, *The Twenty Century Novel* (1932) y su otro libro *American Fiction, 1920-1940* (1941), Regis Michaud, *The American Novel Today* (1928), y *On Native Grounds* (1942), un ensayo de veras clásico. Y por fin, en 1957, Richard Chase lanza su espléndido ensayo "The American Novel and its Tradition".

¿Qué leían y apreciaban, mientras tanto, los críticos latinoamericanos y españoles? Citemos algunos nombres, conocidos pero postergados por el señor Sánchez: Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)* (Madrid, 1934); Augusto Guzmán, *Historia de la novela boliviana* (La Paz, 1938); Arturo Torres Rioseco, *Novelistas contemporáneos de América* (Santiago, 1939); Arturo Torres Rioseco, *La novela en la América Hispánica* (Berkeley, 1939); Felipe Massiani, *Sobre la novela en este lado del Atlántico* (*Revista del Caribe*, 1941); Benjamín Carrión, *Sobre la novela americana* (Bogotá, 1946); Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana* (México, 1947). Como se ve, muchos de estos ensayos se publicaban en los intervalos de las ediciones del libro de Sánchez.

¿Por qué, según él, no tenemos novela propia? Porque imitamos a los modelos franceses u otros europeos. Pero, si bien ése puede ser el caso de algunos libros románticos y modernistas, no se puede generalizar ese influjo a un amplio conjunto de



autores que acabaron teniendo una voz propia. He ahí los ejemplos de Euclides da Cunha, en Brasil; de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, en México; de Miguel Angel Asturias, en Guatemala; de Lino Novás Calvo y Alejo Carpentier, en Cuba; de Rómulo Gallegos, en Venezuela; de José Eustacio Rivera, en Colombia; del "grupo Guayaquil", por un lado, y de Jorge Icaza, por otro, en Ecuador; de J. Blest Gana y Manuel Rojas, en Chile; de Ricardo Güiraldes, Roberto Arlt, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares, Leopoldo Marechal y del propio Jorge Luis Borges, en Argentina, pues si bien este último no publicó jamás una novela, nos entregó o donó su espléndida y polifacética prosa, que ha guiado a decenas de novelistas en nuestros países; y Horacio Quiroga y Juan Carlos Onetti, en Uruguay. Buena parte de tales narradores tenía ya obra escrita entre 1933 y 1953, años marcados por el crítico peruano.

Sin embargo, quizá lo más importante sea indicar las ausencias, olvidos y desdenes respecto a nuestros propios escritores peruanos. Clorinda Matto y Mercedes Cabello no son valoradas en su justa medida, no sólo como novelistas, sino inclusive como críticos, pues no debemos olvidar que en 1892 Mercedes Cabello publica su ensayo sobre La novela moderna, el primer estudio específico sobre el género. No importa que comente a Balzac y busque un modelo realista bajo la luz de ese faro. Así empiezan muchos escritores, estudiando y admirando a los demás.

Luego, tampoco concede a Valdelomar la importancia debida. Debemos subrayar que en 1904 Valdelomar concluye su primera novela pequeña pastoril (Yerba Santa), pero absolutamente propia y valiosa, por la ternura con la que se dedica a Ica y Pisco, y porque es así el fundador de la novela poética, con tono lírico y prosa cuidada y musical, género practicado en casi todo el siglo XX por los autores peruanos. Asimismo, en sus otras dos novelas, La ciudad muerta y La ciudad de los tísicos, ambas de 1911,

Valdelomar, pese a seguir técnicas y motivos de la novela modernista, enriquece a ésta con sus propios hallazgos, con sus descripciones eficaces del paisaje, con su ampliación del mirador psicologista, con sus variaciones del manejo del estilo epistolar, y sobre todo, con sus osadas teorías sobre la prosa, cuyo estilo él llama "inconexo" y basado en un contraste entre lo extraordinario y lo cotidiano. Yo he leído en público hace un par de meses un ejemplo de ese estilo inconexo, y con algunos pocos cambios de un texto referido a una "casa burlona, picaresca y nostálgica" hemos acabado precisamente en el esquema estilístico de La casa de cartón, de Martín Adán.

En un libro voluminoso como Valdelomar o la belle époque (1969)², uno de los más informados de Sánchez, éste sólo le dedica un capítulo exclusivo, el vigésimo, a desentrañar el estilo del "conde de Lemos", quien, por supuesto, se valía del soporte de varias disciplinas, pero nunca de la supuesta filosofía. Valdelomar, pues, era un libre pensador, o libre cazador de toda clase de ideas, pero sobre todo afecto a las estridencias, revuelos y novedades, por más discordantes o contradictorias que pareciesen. Era un buscador de estilo, no un pensador formal. Y en su afán de aprender podría mezclar los variados ejemplos de Oscar Wilde, Ramón Gómez de la Serna, José Vasconcelos, Antenor Orrego, Maeterlinck, o de quien le llegara a sus ávidas manos.

Volvamos un poco atrás. En 1905 se publica Cartas de una turista, de Enrique A. Carillo (Cabotín), también dentro de moldes modernistas, pero aplicados a la realidad peruana, en este caso a Chorrillos, como en un anticipo de Barranco, pueblo al cual se dedicarán, además de Martín Adán, Manuel Beingolea y José Diez Canseco, con novelas cortas, nada desdeñables. Recordemos que el ponderado crítico Raúl Porras Barrenechea decía que inclusive hasta 1915, el estilo literario que más gustaba en Lima era el de Carrillo, por sus frases breves, cortantes, ligeras; un año después, Porras prefirió el estilo de



Ella Krebs
(detalle)

Manuel Atanasio Fuentes; y por fin, desde 1919, quedó prendado de la prosa criolla y castiza al mismo tiempo de Ricardo Palma. Digo esto como nuevo ejemplo de creación de estilo, del instrumento novelístico, que debe tomarse en cuenta en todo estudio sobre su evolución.

¿Qué tenemos después de 1915? Un autor injustamente olvidado, José Antonio Román (1874-1920), quien publicó en 1918, en Barcelona, su novela corta *Fracaso*, que no es tal, sino muy plausible por su vaivén entre realidad y fantasía, que lo convierte en inconsciente precursor de la famosa pieza *Seis personajes en busca de autor* (1921), de Pirandello. Aquí el supuesto novelista decide convertir en personaje a una aristocrática limeña, Lucrecia, a quien no conoce, pero de quien se atreve a contar aventuras galantes y hasta obscenas. En medio de esa ilusión de poseer lo ajeno, menos mal que formula algunas críticas a la sociedad limeña, subrayando la ociosidad de los burgueses, las especulaciones sobre el guano de las islas y la "calurosa inventiva" romántica de nuestros donjuanes.

El año de 1923 es bastante fértil. Manuel Beingolea publica *Bajo las lilas*, un elogio poético de Barranco, obra que exige una edición crítica para su mejor estudio. Es un antecedente innegable de *La casa de cartón*, y su prosa sigue las mismas enumeraciones, la descripción morosa de detalles románticos y frívolos, la afición por la vida provinciana y la entonación, ora risueña, ora nostálgica. Así, las pinturas parciales buscan ofrecer el retrato multifacético de una población (Barranco), amada por tantos escritores.

Asimismo, en 1923 se publica la meritoria novela *La boda*, del poeta José Gálvez. Hay descripciones de paisajes tan buenas como las de Riva- Agüero, y hay pinturas de personajes y costumbres del hermoso pueblo de Tarma. Lástima que el tema de *La boda* – un contraste de los mundos de señores e indios– no

haya crecido hasta la magnitud de un drama simbólico. Pero lo importante es el avance de la prosa peruana, que invita inclusive a poetas conocidos a lanzarse al nuevo género.

En el mismo año de 1923 aparece *Fabla salvaje*, de César Vallejo, la cual, junto con *Tungsteno*, constituye la contribución del gran poeta a la novela peruana. La primera es breve y tiene el excepcional mérito de que, siendo en parte modernista, se aleja del modelo y trata del mundo andino, a través de los amores trágicos de una pareja invadida por el monstruo invisible de los celos, con la figura de Balta Espinar como si fuese un Otelo sin Yago, sin chismes al oído, un alma solitaria y desencantada, que muere de su gran desconfianza –desconfianza enfermiza– por su fidelísima mujer Adelaida. Pero al final se ignora si se suicida o si el Otro yo (común en Poe y Maupassant) lo empuja a un abismo. *Fabla salvaje* y *Tungsteno* son un espléndido laboratorio para estudiar la prosa de Vallejo y su contribución a América Latina, pues ahí late el contraste de dos estilos, el retórico y quizá alucinante que había empezado en *Escalas* y en sus cuentos y estampas, y el coloquio de origen materno, en su variedad norperuana, de *Santiago de Chuco*. Y a la vez, tratándose de *Tungsteno*, es muy útil para estudiar las variantes que pueden adquirir las novelas de intención política, a fin de no perder su ropaje literario. Sólo en los últimos años se está estudiando en serio al Vallejo narrador, tanto como al Vallejo cronista. Los críticos no saben lo que se han perdido e inclusive lo que se están perdiendo ahora.

Otra ausencia difícil de entender es la de *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, obra cuyos fragmentos del texto final empezaron a publicarse entre 1928 y 1960, en revistas y periódicos de Bolivia y Perú. El volumen se editó en La Paz, en 1957. Inclusive

conociendo sólo sus primeros fragmentos, es imposible no evaluar este gran logro artístico dentro de la literatura indigenista de los años 20.

¿Podemos llamarla novela, como a las obras de Valdelomar, Vallejo y Martín Adán? El primer escollo que debemos trasponer, creo yo, es la estructura. En *El pez de oro* nos damos con una dislocación o fragmentarismo nuevo, con la búsqueda deliberada de una arquitectura inconforme, libérrima, capaz de englobar toda clase de materiales heterogéneos, narrativos y poéticos, además del ensayo o cualquier tipo de reflexión sobre la sociedad rural y dependiente, que vive en el Perú (visto siempre desde Puno, como un foco iluminador primero del Sur del país y luego de todo éste), sociedad oprimida por Lima y por rezagos no sólo del colonialismo intelectual, sino psicológico y, sobre todo, lingüístico. Contemplado así, el libro amorfo y desproporcionado, falto de una armonía convencional, es el resultado de una protesta contra la situación subalterna en que se hallan las culturas nativas, quechuas y aymaras, respecto de la central e hispanófila. Y por ese camino de la resistencia regional se llega a postular inclusive una liberación del Perú y de toda América, basada en sus propias energías originales. “Precisamente –afirma Churata–, la evidencia totalizadora del estrato inkásico nos inducirá a reconocer que la cultura americana posee unidad, y se expresa, aún hoy, a través de su epígono. Y que América puede cancelar sus raíces sin negarse a sí misma”.

Leyendo con algún trabajo este libro irregular, al parecer caótico, nos damos con que su forma de expresión más habitual es el ensayo, una mezcla de historia, sociología y filosofía, por sentar juicios a fin de desarrollarlos luego. Pero, como el tema del mestizaje cultural americano cala muy hondo en la sensibilidad del autor, y como éste no es ciertamente

un expositor ordenado, sino un literato llevado por emociones, entonces el producto final engloba ensayos, narraciones, poemas y meditaciones de muy diversa índole. Eso sí, el coloquio amestizado por el uso del quechua y aymara, produce el híbrido que los peruanos hemos oído en la sierra de Puno y de Bolivia, y que nos hace pensar en un español arcaizante, barroco, y matizado de traducciones de lenguas nativas. Es como oír el resultado de siglos de desajuste lingüístico. Lo entendemos, pero, en la versión escrita, la lógica discursiva se disuelve cada vez más en emociones, y no en temas ordenados o sistemáticos. Por ello, sólo nos queda gozar de su frescura y de sus contrapuntos lingüísticos, como ante un muestrario de logros, algunos notables, sobre todo en narraciones breves y poemas.

El fragmentarismo estructural y la composición con elementos heterogéneos es una forma antigua y moderna de presentación literaria, de la cual no está exento Don Quijote. Por los años 20 en que Churata componía su gran libro, esa forma estaba de moda, digamos por intermedio de Ulises, de Joyce, en la novela, y de La tierra baldía, de T.S. Eliot, en poesía, sin olvidarnos del espléndido Trilce, de Vallejo. Hombre culto, Churata conoció bien estos ejemplos e inclusive, creo, Moby Dick, de Melville, del siglo XIX. Por ellos, los elementos heterogéneos no impiden entender que cada cual sea una faceta del todo y que, en conjunto, veamos El pez de oro como una enciclopedia de la sociedad peruana rural, vista desde el mirador de Puno y Bolivia. La ligazón de las "partes" proviene de un concepto superior que busca la armonía por encima de las diferencias. Y si a esto sumamos que todo el libro se refiere a los orígenes y destino del mundo quechua y aymara, entonces tenemos aquí un volumen de narrativa oral que podemos llamar mítica, algo que es de veras una excepción en nuestra literatura.

Según el doctor Sánchez, hay novelas de las cuales dice que sí le interesan. Para él, la mejor novela

psicológica peruana es, sin duda, Cartas a una turista (el título correcto, según ustedes saben, es Cartas de una turista) (1905): "Con admirable elegancia describe ahí el conflicto sentimental de Gladys, una inglesita apasionada, enamorada de Cardoso, un peruano vulgar, en el balneario de Chorrillos, cuya pintura está hecha con amor y acierto. Los personajes tienen alma. La tienen también, aunque más fantástica, en La casa de cartón (Lima, 1928), por Martín Adán... primer vagido auténtico del surrealismo en la literatura del Perú"³.

¡Con qué admirable facilidad y premura se despachan los títulos! La inglesita apasionada es sólo fingida, es más limeña que la mazamorra morada, y de pasión no hay nada, pues apenas su padre da la orden de no casarse con Cardoso por ser "hombre tropical", mestizo, y de volver a Londres, ella se prende del brazo del papito, lista para el viaje de retorno. Y en cuanto a La casa de cartón, los personajes son los menos delineados de sus páginas, son simples perfiles fugaces, excepto dos o tres retratos fabricados a la usanza picaresca. No, lo admirable en La casa de cartón es su estilo puntillista, saltarín, sus vinculaciones con las "greguerías" de Gómez de la Serna y, sobre todo, su estructura poética de punta a cabo. Lo que Adán busca es el encantamiento verbal, y si no lo obtiene con la prosa, pues hasta recurre a los llamados poemas underwood. El crítico inglés James Higgins señala que el año de 1928 es importantísimo en la novela peruana, pues ahí nacieron dos de los mejores textos: La casa de cartón y Mata-laché, de Enrique López Albújar, obra ésta inolvidable por ser un crisol medido de aventura romántica, de discriminación racial, de lucha por la independencia del país, y todo en un estilo objetivo y directo, donde la estructura novelística es maciza.

¿Y qué señala Sánchez después de 1928? Menciona muy de paso la novela corta Suzy, de José Diez Canseco, tan de paso que confunde el título con Sussie,

a cuya protagonista mezcla a la fuerza con el de su otra novela Duque, proponiendo para ambas el curioso título de novelas cortesanas. ¿Qué les parece?⁴

Por mi parte, creo que luego de analizar mejor las virtudes de Suzy y la gran versatilidad de José Diez Canseco, debió citar como novedad estilística lo que por 1931 estaba publicando Xavier Abril, la novela asimismo corta *El autómata*⁵, que, conocida íntegramente hace muy pocos años, será respetada como una de las piezas más dramáticas, lóbregas y oscuras de un artista, enemigo de las guerras y de la marginación de los hombres, quienes, dadas las épocas, sólo pueden oscilar entre el cementerio y el manicomio. Es la única novela peruana dedicada a James Joyce, no por su oscurantismo, creo yo, sino porque Joyce representaba, más que los surrealistas, amigos de Abril, a la llamada nueva literatura.

Bien, llegamos a mediados de los años 30, cuando aparecen *Ciro* de Alegría y *José María Arguedas*. Es verdad que *Ciro* publica su primera novela, *La serpiente de oro*, en 1935; pero al menos en las ediciones de 1940 y 1953 Sánchez debió aplaudirlo, y por lo que he leído, siempre fue reticente y cauto sobre Alegría. ¿Por qué esa injusticia? Lo menciona aquí y allá, pero jamás lo estudia a fondo, como tampoco lo hizo con Arguedas.

Haciendo un rápido balance de las cuatro primeras décadas del siglo y recogiendo los principales títulos que acabo de subrayar, teníamos por entonces buenos novelistas peruanos, y si había o no “una novelística”, ésa es tarea obligatoria de los críticos, no de los escritores. Hoy, pasados tantos años, sabemos y reconocemos el valor de nuestros artistas literarios, pero también los conatos de disminuir su notoriedad nacional e internacional.

Sin embargo, en un intento de suavizar las cosas, Sánchez añadió ese mismo año de 1953: “Si el hallazgo de un intento propio a través de las tres

últimas décadas ha modificado ese criterio, no hay más que exclamar albricias”⁶. Lo cual indicaría que él retrae la fecha de su posición original hasta comienzos de la década de los 60. En fin, estos cambios de opinión pueden desconcertar un poco, pero según lo escrito por Sánchez en éste y otros libros, pensamos que siguió minimizando a autores previos a 1960, como son Alegría y Arguedas y la generación de los años 50, tan importante según ha corrido el tiempo.

En resumen, ya es hora de reconocer el valor real y muy alto de novelistas como Valdelomar, Enrique A. Carrillo, José Antonio Román, Manuel Beingolea, José Gálvez, César Vallejo, Gamaliel Churata, Martín Adán, Enrique López Albújar, José Diez Canseco, los cuales, en tiempos de las reediciones de Sánchez, ya formaban una constelación sobre la cual vinieron luego los nombres definitivos de Alegría y Arguedas, y algunos estilistas de la generación de los 50.

Para completar, en justicia, este panorama, nos falta señalar asimismo el grupo de nativistas o indigenistas que floreció al comienzo de los años 20 y que Sánchez menciona sólo de vez en cuando, sin calar mucho en ellos. Me refiero a *Los hijos del sol* (1921), de Valdelomar; *La justicia de Huayna Cápac* (1918? - 1921?), de Augusto Aguirre Morales; *El pueblo del sol* (1924-27), del mismo Aguirre Morales; y *El pueblo sin Dios* (1928), de César Falcón.

Cuando mi generación, la de los años 50, empezó a escribir en 1948, se dio con enormes dificultades políticas, editoriales, educativas y económicas. Nuestro primer refugio fue el periodismo cultural, el publicar cuentos en los suplementos dominicales y en pocas revistas como *Mercurio Peruano*, *Mar del Sur*, *Cultura Peruana*, y después *Centauro* y *Letras Peruanas*, y yo tuve la suerte de participar en la redacción de las dos últimas. La dictadura odriísta fue tan amarga, que, como reacción, nos volvimos creadores de fic



ción, esto es, nos disfrazamos para decir la verdad del momento. De un día a otro, sin que los políticos reaccionaran, vimos nosotros, los intelectuales, que se derrumbaba la ilusión democrática de Busta-mante y Rivero y que nacía otro Perú triste y renegado.

Pero, a la hora de escribir, también teníamos problemas técnicos, de estructura y estilo. Las dos sombras que dominaban el arte novelístico eran Ciro Alegría y José María Arguedas. ¿Qué iba a hacer yo, por ejemplo? ¿Seguir sus caminos? Yo ignoraba el quechua, que sí sabía Arguedas, pero Alegría tampoco conocía el quechua, aunque desde niño había sido un observador cercano de los peones y campesinos de la hacienda Marcabal Grande. Y yo había conocido la sierra desde los cuatro años y había vivido casi diez en ella. Por tanto, escogí mi puesto de observación, muy cercano al campesino, pero sin olvidar las aldeas mestizas, o a las capitales de provincia, asimismo mestizas, o la propia Lima de los años 40, que empezaba el proceso de mestizaje. Es el puesto de observación que no he dejado hasta ahora e inclusive he escrito sobre personajes peruanos en el exterior, pero que siempre vuelven a su terruño.

Otra urgencia que sentí fue alejarme del indigenismo como escuela literaria, pues pensé que era demasiado esquemática, fácil desde el punto de vista moral, de buenos y malos muy divididos, y que, sobre todo, esa escuela no se ocupaba de lo fundamental, de la intimidad del personaje indio. Y a mí, lo que más me atraía por mis recientes estudios médicos, a los que renuncié de muy joven, era la psicología del personaje, la técnica de revelar una a una las diversas capas de una personalidad, y no según normas éticas, pues habían buenos y malos en todas las clases de nuestra sociedad. Además, las oposiciones peón-gamonal, indio-capataz y costa-sierra debían superarse buscando una novela integral, peruana.

En el camino de trabajo y de renuncia a los bienes materiales, seguimos el ejemplo de Alegría y Arguedas, pues ellos siempre fueron probos, ejemplos de rectitud y de amistad. Alegría acertó con un éxito de crítica y de público desde su primera novela; en cambio, Arguedas sufrió un duro y largo aprendizaje de escritor.

Sin embargo, ahora mismo, luego de tantos libros y ensayos publicados sobre ambos, creo que no se han estudiado lo suficiente sus obras finales, como son *Lázaro* (1973), de *Alegría*; y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de *Arguedas*.

El amor de *Ciro Alegría* por el Perú se marcaba mucho más cuando contaba sus peripecias de político que ingresó por vez primera, en 1931, en la cárcel de *Trujillo*; cuando fue liberado a los siete meses por la revolución de 1932; cuando de nuevo cayó preso en *Celendín* y fue devuelto a la prisión de *Trujillo*, y más tarde a la *Penitenciaría* de *Lima*, donde lo condenaron a diez años de reclusión; y cuando fue liberado por segunda vez en 1933, a la muerte de *Sánchez Cerro* y lo desterró a *Chile* la otra tiranía de *Benavides*.

¡Vaya experiencia la suya, como para contarla en una novela! Pues justamente así pensó él y organizó en esquema una novela-río, muy amplia, cuya primera parte se titularía “*Dolor y esperanza*”; la segunda, “*Lucha y agonía*”; y la tercera, “*Muerte y resurrección*”. Lo que llamamos ahora la novela inconclusa *Lázaro* es sólo un fragmento de la primera parte, pero ya se intuye que la esencia épica de toda la historia será la revolución de *Trujillo*, de 1932, que hasta el momento se ha quedado sin cantor; y además, la narración que conocemos es suficiente para mostrarnos que las horas culminantes, angustiosas, de la vida de un hombre, están en la pérdida de su libertad, en los castigos y torturas del prisionero, y en la alegría inmensa de la liberación. Estar preso es, según el autor, pasar a la condición de subhombre, de esclavo, así como el luchar por una idea justa y gozar del viento de la solidaridad con los de abajo es el deleite mayor; el sueño exacto del hombre. El sufrimiento de la injusticia, la lucha, la prisión y la libertad forman un engranaje al término del cual el hombre, lleno de cicatrices, puede afrontar la muerte. Y encarar la muerte serenamente es el heroísmo. Y ser héroe equivale a morir con dignidad y a ser recordado con honor. Y como *Ciro* siempre ha

sentido una especial predilección por el honor y la dignidad de los hombres, pues entonces sus historias giran en torno a los héroes auténticos, aquellos cuya vida pasará a ser contada por los testigos, por los oyentes de las historias habladas, por los volantes y panfletos que vuelan por las calles, por el periodismo combativo, y sobre todo por los grandes escritores como él.

En seguida, como mero ejemplo de intensidad en las vivencias del protagonista *Remigio Garmendia*, quien sufre el tormento de la celda de castigo de *El Frontón*, especialmente llamada “*La sepultura*”, futigada por las olas del mar, leamos este pasaje:

Era de madrugada, tal vez las cuatro o las cinco, cuando las olas apenas alcanzaban a cubrirme los tobillos. Yo me solté, y me sumí entre las paredes de la celda, tratando de descansar. Era como si todo mi cuerpo hubiera luchado por llegar a ese instante. La fiebre me ardía en la frente y los ojos. Ya no había agua tal vez. Vagamente advertí que estaba amaneciendo. Vagamante recordé una cosa: pulmonía. Eso ya lo sabíamos todos los presos del frontón. A los condenados a la “sepultura” casi siempre les daba pulmonía... Fue lo último que alcancé a pensar ahí. Me quedé embobado, no sé si dormido o próximo a la muerte de cansancio o fiebre, y me fui como al otro mundo oyendo voces familiares. La de *Mila*, viniendo de lejos, me llamaba y me llamaba... Supe después por otros presos que me habían hecho llegar a la cuadra en una parihuela de cargar piedra. Ahí me dejaron botado, mientras la sepultura recibía otro. Los compañeros de la cuadra, oyéndome pedir agua, me la dieron en cantidad. ¿Por qué negarle nada a alguien que va a morir? Dormí mucho y bebí más agua y comí. Soy fuerte y resultó que no era pulmonía. Sabe Dios qué fue. A los pocos días, veía el mar, allá lejos el puerto del *Callao*, el cielo, el sol, la gente que me rodeaba, con un sentimiento nuevo. Todo eso era la vida a la cual volvía. Me daba la impresión de que yo era un resucitado⁷.

Luego, lo que no se ha dicho sobre el póstumo libro de Arguedas, que todos llamamos popularmente los zorros, es que representa el vértice de la evolución de su estilo, y que él mismo, desde *Agua* (1935) hasta su muerte en 1969, fue un experimentador del cuento y la novela, actitud poco esclarecida por la crítica.

Yawar fiesta es su primer intento de pasar a la novela, aunque no sea un texto logrado. Pasar del cuento al género de largo aliento es una experiencia muy difícil. La arquitectura del nuevo libro y la división en capítulos en escenas significativas son esenciales y aquí al parecer no se resolvieron. Lo meritorio del conjunto sigue siendo el ambiente campesino, el lenguaje quechuizado, los diálogos primitivos, y el contraste entre el patrón, el indio, el estallido de las pasiones y la originalidad de una belleza cercana a la barbarie.

Con *El sexto* continúa su experimentación. Aprovecha un doloroso caso autobiográfico, su caída en prisión, y comprende que si bien el ámbito no es propiamente la costa de su cuento "*Orovilca*", sino un ambiente cerrado y sórdido, fétido y sucio, física y moralmente hablando, tiene que pintar la monstruosa prisión, y también, de algún modo, la monstruosa ciudad de Lima, que representa el poder injusto y tiránico. Así, recurre a las descripciones de esa fealdad física, y las intercala con diálogos polémicos de presos que no piensan como él, que son apristas, y no de izquierda como el protagonista. Los diálogos son largos, vivos, y hasta ofensivos y crueles, y con ellos corre la descripción de ese infierno de horror que Arguedas sin duda leyó por primera vez en Dostoievski. Para la mayor parte de ese infierno, no hay alegría, ni esperanza, ni sonrisa, ni amor, y por tanto es el odio y el rechazo social los que aumentan. Hasta que se produce el desenlace, pero la liberación deja una marca indudable en su corazón.

Pues bien, la nueva novela apareció finalmente en 1958. *Los ríos profundos* es de veras un triunfo estilístico y poético del autor. Atrás quedan definitivamente los arduos años de aprendizaje. Tanto en la estructura del libro, como en la doble presentación del paisaje (objetivo o evocado), y en los retratos de caracteres, la novela supera los alcances de *Agua* y *Yawar fiesta*. Pero es en el lenguaje donde se notan más los logros: ya no vemos la áspera pugna entre el castellano y el quechua, sino que, resuelto el conflicto, el nuevo lenguaje domina las diversas situaciones, diálogos, análisis psicológicos y escenarios. Arguedas es capaz de darnos ironías, contrastes, vivencias íntimas, admirables pinturas del paisaje, añadiendo a la vez un tono tierno, o de angustia, o de alivio, que vive el protagonista en medio de su arduo aprendizaje, físico y espiritual, de la juventud. Ya no hay dudas ni asperezas en el estilo. Y al fondo del lenguaje, corre la oposición costasierra, así como discurren las otras oposiciones entre pecado y pureza, lo móvil-piedra inmóvil, vida y muerte, justicia e injusticia, miedo y libertad. La formación juvenil de Ernesto es toda una aventura, y al mismo tiempo, el proceso sirve para que el narrador enriquezca la intimidad del personaje, cosa que pocas veces han hecho bien los llamados indigenistas. Aunque, analizando toda la obra de Arguedas, sería muy mezquino llamarlo indi-genista.

A su turno, la estructura fragmentaria de *Los ríos profundos* es la del contrapunto de escenas y capítulos, técnica asimismo musical. Si en los primeros capítulos se dan los lazos de Ernesto con su padre, con su tío (*El Viejo*), y con el Cuzco y Apurímac ancestrales, luego viene la 'educación sentimental' del muchacho en el 'satánico' colegio religioso, donde estallan el mal, la violencia, y el pecado, sólo para despertar la bondad, la ternura y aun la rebelión social en el espíritu del muchacho. Arguedas enlaza esas

peripecias con el motín de las chicheras, con la peste, la huida del protagonista, y por fin con la movilización de los colonos. Esta estructura tiene los antecedentes en muchos autores, afectos a describir en detalle esa 'educación sentimental', entre ellos Flaubert, Samuel Butler, Musil y Joyce, pero lo original en Arguedas es la marcha paralela de los acontecimientos individuales y colectivos, que al final se juntan de modo doloroso y hasta místico.

Todos aplaudimos *Los ríos profundos*, pero cuando aparece *Todas las sangres* (1964), pese a la aprobación general del sentido unificador del país que postula su título, brota un grupo de críticos, o mejor diré investigadores sociales, que se permiten juzgar la obra artística como si fuera un hecho social o histórico. Les preocupa la supuesta "actualidad" del libro y dicen que se halla desfasado con los hechos, que Arguedas no ha dicho la verdad sobre la sociedad peruana que él pretende integrar. Yo creo que fue un grave error de Arguedas permitir que los sociólogos opinaran públicamente, mientras él oía aquellas desubicaciones. Pese a que los críticos literarios asistentes lo defendieron en lo posible, no olvido el testimonio de un buen amigo de Arguedas, el profesor John V. Murra, quien dijo que no asistió a la segunda sesión, donde pretendían seguir "des-cuartizando" al escritor. Es como si nosotros nos pusieramos a corregir el libro de un sociólogo y le halláramos toda clase de errores de estilo.

Se trata de esferas distintas, pero Arguedas obró de buena fe, pues él era, además de escritor, etnógrafo y antropólogo. Lástima que se sintiera tan mal psicológicamente y que recrudescieran en él viejos traumas de la infancia, y problemas de separación y divorcio, y nueva boda con otra esposa. Pero, no obstante esas mil dificultades que le llevaron a buscar una psiquiatra y a formar un nuevo hogar, Arguedas siguió experimentando con el tema y el estilo.

Y cuando conoció la vida difícil y horrenda de ciertos barrios de Chimbote, donde confluían especialmente pobres de la costa y la sierra, halló un material muy interesante, halló personajes nuevos en la novela peruana, víctimas y verdugos, pícaros y prostitutas, y algunos pocos seres normales, y con ese conglomerado social trabajó, insuflándole viejos mitos indígenas que venían de su niñez. Al mismo tiempo, como se sentía enfermo y hallaba dificultades para escribir de seguido, intercaló los capítulos con una especie de diarios o monólogos, que hablan directamente del narrador, aunque se apartan del tema social. En suma, el contrapunto de diarios y descripciones, o de diarios y diálogos entre personajes, significó un aliciente para armar por dentro una novela y ver a la vez el efecto externo, exactamente como trabajan los arquitectos, o como lo hicieron los novelistas Gide, Huxley, Joyce y Cortázar. Y de ese modo llegó a manejar técnicas muy modernas de contrapunto y entrecruzamiento de historias, asuntos de los cuales nos oyó hablar a nosotros los jóvenes, desde que lo conocimos. Solía llamarnos en broma "ustedes, los técnicos"; pero él también, con el tiempo, y pese a sus males, acabó siendo un "técnico", un experto en composición narrativa, y eso es justamente lo que deseo subrayar aquí, que él, compartió con nosotros ese afán experimental por cambios de estructura y estilo.

En cuanto a nosotros, que los vimos partir a ambos, apenas surgió la oportunidad de pasar del cuento a la novela, también lo hicimos. Entre 1948 y 1961, época de producción común de la generación de narradores de los 50, publicamos veinticinco libros de cuentos, pero también diecisiete novelas, y en dichos volúmenes, la mayoría de nosotros, no todos (hablo de Sara María Larrabure, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Enrique Congrains Martín, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso y yo mismo) seguíamos experimentando con el cambio de foco

de narración, que llevamos del campo a la ciudad, con la vida de niños y adolescentes como personajes preferidos, con el monólogo interior como método psicológico de conocimiento del personaje, con un número creciente de personajes femeninos, así como con las técnicas del dato escondido, de los flash-backs o evocaciones, y con todo tipo de descripciones, realistas o poéticas, mientras los diálogos se hacían más precisos, significativos y necesarios. Toda una revolución experimental, que sucedió desde 1948 en adelante. Siempre nos impulsó el avance de la prosa peruana, a la cual encontramos deficiente, incorrecta, a veces desadaptada del tema o a veces francamente ingenua, infantil, y con ese instrumento trabajamos hasta dejarlo limpio, culto, preciso, versátil, y así, ya recompuesto, lo entregamos en manos de los escritores más jóvenes, como Vargas Llosa o Bryce, quienes, por su cuenta, prosiguieron con los experimentos estilísticos, que jamás concluyen.

Sin embargo, hay algo que debe concluir alguna vez. Son los equívocos, las ambigüedades sujetas a varias interpretaciones. El simple título *América*, novelas sin novelistas se prestó desde el primer momento a tantas confusiones que el propio autor tuvo repetidas veces que tratar de esclarecer lo dicho.

Pero tenemos la alegría de aceptar que, cuarenta años más tarde, en 1974, en una nota añadida por Sánchez a su llamado *Panorama de la literatura del Perú*, editado por Milla Batres, en la pág. 161, él mismo se rectificó y dijo:

Me atrevería a decir que, así como en 1933 afirmé que *América* era "una novela sin novelistas", en el sentido de que habiendo tantos temas nuestros los novelistas preferían engolosinarse con los ajenos, así, ahora, hasta a través de la magia y la acronía, los novelistas tratan de penetrar en nuestros asuntos, es decir, que dan vida a una América con novelistas.

Satisfechos, pues, del término de este caso de décadas, creo que tenemos muy poco tiempo para referirnos solamente a algunos principales autores que –en los años 70– aprovecharon los hallazgos temáticos y estilísticos de la generación de los 50, e iniciaron, como Vargas Llosa, Bryce Eche-nique y Manuel Scorza, una vigorosa continuación de la novela de largo aliento, que a nosotros nos fue imposible trabajar por las enormes dificultades editoriales internas, y de las que solamente Arguedas –como antes *Alegría*– sí se salvó, merced a la publicación de sus obras en el exterior.

En una apretada síntesis, nos dedicaremos a dichos tres novelistas de la década del 70, época en que concluye el entredicho del crítico Sánchez.

Vargas Llosa es, desde *La ciudad y los perros*, todo un compendio de lo alcanzado por los narradores peruanos previos, y es también toda una revelación por el entretreído de sus diversas historias, por el contrapunto de estilos en un mismo libro, por la interrelación dramática de personajes, y por los símbolos sucesivos de institución, familia, ciudad y Estado. Yo personalmente, había estudiado mucho a James Joyce, William Faulkner, John Dos Passos y Aldous Huxley, publicando desde 1951 ensayos, artículos e inclusive asimilando en la práctica sus técnicas. Vargas Llosa reconoció el influjo de Faulkner, e indirectamente el de Joyce, y por ello cualquier lector avisado puede descubrir cómo él se valió de esas técnicas y construyó con ellas y hasta las enriqueció, sobre todo en libros tan artísticamente elaborados como *La casa verde* y *Los cachorros*. En el primero, el entretreído de historias es alucinante, así como fascina la construcción interminable de brevísimas frases ligadas por la famosa conjunción "y", "y" técnica que proviene del maestro Joyce. Pero



Vargas Llosa hace más, en una misma página construye sus párrafos en varios planos temporales y espaciales. Y no sólo eso, sino que en *Los cachorros* inventa un nuevo tipo de oración en español, cuando entremezcla los tiempos verbales a voluntad así como entremezcla también los sujetos, sin importarle la corrección gramatical, sino el curso fluvial de la narración y la intensa vida de los personajes, que se han convertido en un sinnúmero de voces.

Logrado este intenso y enmarañado estilo, experimenta asimismo con los diálogos, ya sean sucesivos o yuxtapuestos, y valiéndose de la atmósfera febril y de la pasión por el diálogo que aprendió en *Absalón, Absalón!*, de Faulkner, se lanza al gran fresco social y político de *Conversación en la catedral*, y como si fuera poco, valiéndose de fuentes indirectas, de lecturas, se introduce en mundos ajenos al Perú, entra sin miedo en el inextricable Brasil, y siguiendo el gran ejemplo de Euclides Da Cunha, nos entrega otro enorme libro, *La guerra del fin del mundo*. Ha demostrado en verdad ser el más ambicioso y sistemático novelista peruano, el más meticuloso en la arquitectura e ingeniería del género.

No voy a mencionar sino estos títulos, que me parecen óptimos y suficientes, donde además despliega el "taller" o "trama" por dentro y por fuera. Sin embargo, quizá algunos lectores suyos echen de menos las grandes ideas que siempre han acompañado a las valiosas novelas, como las de Tolstoi, Dostoievski, Kafka, Proust, Joyce y Faulkner. Hay quienes piensan que en las primeras obras de Vargas Llosa hay solo "choques" de voluntad entre los personajes y que sus novelas "políticas" suelen ser profundas (*Conversación en la catedral*), salidas de las entrañas del Perú, o superficiales y aun frívolas (*La tía Julia y el escribidor*, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *La historia de Mayta*), o deliberadamente artificiales (*Lituma en los Andes*). Es verdad que todo novelista, a veces, tiene necesidad de desplegar ideas de modo discursivo en obras de ficción, lo cual no es una regla; pero el propio Vargas Llosa, en *La utopía arcaica*, le espulga toda clase de ideas a Arguedas, y con-

cluye en que éste esgrime ideas desfasadas (igual dijeron los sociólogos de *Todas las sangres*), cuando, en verdad, Arguedas separaba sus ensayos antropológicos en volúmenes especiales. Si aceptamos juzgarlo como "ideólogo", por qué entonces no juzgar al propio Vargas Llosa, muchas veces convertido de novelista en ensayista. Pero no es mi intención mezclar aquí géneros ni confundir a pensadores o filósofos con aficionados. *Todas las sangres* no es un tratado de sociología, sino una novela. Y así, respetando los campos, evitaremos la desventaja del fuego cruzado que lanzan siempre las otras disciplinas sobre la literatura –como si no tuvieran sus campos propios–, cuando aquí se trata, simplemente, de fomentar la lectura de novelas peruanas por sus méritos intrínsecos.

Pero este camino ya es lateral, y volvamos al camino real. Cuando surgió Alfredo Bryce, lo hizo como cuentista. Yo trabajé con él estrechamente en San Marcos; fui su profesor de literatura inglesa y luego su director de tesis. Por ello, me complace muchísimo haberlo ayudado en su tesis sobre "El diálogo en Hemingway", señalándole claramente lo que debía hacer, graduarse cuanto antes de bachiller, pues su familia lo presionaba mucho para que sólo fuera abogado. Trabajamos primero un año normal en clases, y luego, ya más libres, preparando arduamente su tesis, corrigiéndola tres o cuatro veces, pues yo debía viajar al exterior en mi primer puesto diplomático, y mi anhelo era introducirlo en las letras, que yo sabía que lo ganarían tarde o temprano. Pues así, tras una labor de casi medio año, tuve no sólo la suerte de saber que se había graduado, sino que gentilmente me había dedicado su tesis. En silencio, desde Bolivia, yo esperé –ahora lo confieso en público por primera vez– que el ejemplo de Hemingway lo sedujera tanto que él empezaría a escribir sus propios cuentos, como sucedió con el volumen *Huerto cerrado*, y que de ahí en adelante su camino estaba limpio y abierto, para lo que él pudiera alcanzar, como lo ha logrado con una versión de la llamada "novela conversacional", cuyo éxito ha sido muy popular. Pero todavía queda algo más; la influencia directa o

indirecta de Hemingway le ha hecho escribir y titular uno de sus libros de relatos "Guía triste de París", si bien, por supuesto, su larga obra, está llena de otras grandes influencias, como las de Jerome David Salinger (autor del famoso *El cazador oculto*), de Francis Scott Fitzgerald, y los autores de la picaresca inglesa (aunque desde el siglo XVIII, a Laurence Sterne, a Addison, a Steele y a Blair se les llamaba costumbristas, autores de "amigables anécdotas, agradables muestras de lecturas informales, comentarios de la vida social y un infaltable encanto"), así como también las de la picaresca española, con el Lazarillo y Cervantes a la cabeza; pero, eso sí, sin opacar la obra personal de Bryce, su río profundo y caudaloso de innumerables emociones nostálgicas, o irónicas, o chauvinistas, o cosmopolitas, o simplemente huachafas, porque él no le tiene miedo a mezclar a Beethoven con Frank Sinatra.

¿Cuál es en síntesis, el mérito de Bryce? Desde comienzos de siglo, en especial de 1914, fecha del tomo de cuentos *Dublinese*, de Joyce, el autor o incluso el narrador trató de desaparecer de su obra, de hacerla más impersonal, fría, neutra, objetiva; inclusive la técnica del monólogo interior buscaba la revelación sin intermediarios de una conciencia que todavía estaba organizando y ordenando lógicamente sus pensamientos; ese discurso prelógico se convirtió en discurso artístico, dramático, objetivo o burlón. Y gran parte de la novela europea de la época buscó el ejemplo de *Ulises*, de Joyce, y el narrador se escondió, mitad cortés y mitad avergonzado de usar tanto el "yo".

Pero antes y después del "boom" latinoamericano, merced a la riqueza de variantes de nuestros artistas, ese narrador ha vuelto a organizar la novela. Por coincidencia, el antiguo "yo" de la picaresca española también ha vuelto, el "yo" de Hemingway fue cada vez más aprovechado, surgieron asimismo los narradores previos a los "beats", como Salinger, o dentro de los "beats", como Kerouac y Burroughs, y ahora el novelista se sumerge en su obra, con o sin

nombre propio, y organiza la "conversación", pero no como el narrador omnisciente, sino dentro del vaivén subjetivo-objetivo. Cuenta en primera, segunda o tercera persona (en el estilo indirecto libre), y previamente, como una táctica, se coloca bajo la protección del lector, sufre todas las vejaciones como antes sufría el Lazarillo, y con esa nueva simpatía del lector, nos cuenta sus historias no en orden lógico, sino irregular, emotivo, melancólico o mordaz, aunque nos hace reír a menudo, creando espléndidas válvulas de escape. Y así, establecido el vínculo de la conversación, el diálogo fluye interminable. La técnica parece espontánea, pero es el fruto de mucho trabajo, y así escribió el propio Cortázar, cuyo estilo fue volviéndose asimismo conversacional, mientras Bryce critica también y profundamente la sociedad peruana, dentro de una oralidad popular.

¿Y qué decir de Manuel Scorza? El crítico Tomás G. Escajadillo ha dicho con razón que subsiste una especie de "conspiración del silencio" contra este autor excepcional, que fue capaz de descubrir antes que nadie que la novela de contenido indigenista no había concluido. Simplemente, Scorza viajó por América Latina, especialmente por Bolivia, México y la sierra central del Perú, y se lanzó a una tarea que pareció imposible, escribir una pentalogía –la más ambiciosa en la literatura peruana– sobre la otra Guerra silenciosa que se libraba casi eternamente entre los peones, indios, y entre los nuevos patrones gringos de la Cerro de Pasco Copper Corporation y sus numerosas haciendas. No sólo fue valiente al escoger un tema que resultó ser profético e histórico (según vemos ahora), dándoles así un giro personalísimo, sino desplegando un escenario increíble por su crueldad y belleza –el mundo indio y sus cielos íntimos y externos–, y extrayendo de todo ese retablo de maravillas, desconocido para nosotros mismos, símbolos poéticos, figuras retóricas del pasado y el presente, lenguajes perdidos, encontrados y también inventados por él. Los críticos peruanos, siempre

tardíos y lentos, dicho sea con perdón, no deseaban leerlo al comienzo, no podían creerlo después.

El poeta Scorza había construido técnicas y discursos especiales, inclusive barrocos y también modernos, influidos por el "boom", para una realidad salvaje, históricamente cierta (distinta, pues, de la actitud de Arguedas), pero también tierna, opresiva y quizá también libertadora, pues si en sus libros los peones no serán felices, sí serán indestructibles, y ni siquiera la muerte podrá con ellos, porque allá, entre las sombras que parecen pintadas por el gran mexicano Juan Rulfo, desde ahí, muertos por la explotación del inconcebible "cerco" o serpiente de alambre, creado por la voraz compañía extranjera, ellos seguirán hablando como si continuaran vivos, siempre vivos, ya que esos campesinos desdeñados por la historia oficial, son o deben ser sencillamente eternos e indestructibles para la mayoría de peruanos; repito, ellos son o deben ser eternos e indestructibles, y en las novelas de Scorza aparecen inclusive como quizá lo fueron alguna vez, majestuosos.

NOTAS

- ¹ Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid: Gredos, 1953), p. 46.
- ² Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969). Ver pp. 364-383.
- ³ Sánchez, *Proceso...*, pp. 177-178.
- ⁴ Sánchez. *Op. Cit.*, p. 584.
- ⁵ Xavier Abril, "El autómatas", en *Documentos de Literatura Nos. 2/3*, selección, introducción y notas de Jorge Kishi-moto Y. (Lima, abril-diciembre 1993), pp. 159-204.
- ⁶ Sánchez, *Proceso...*, p. 49.
- ⁷ *Ciro Alegría, Lázaro* (Buenos Aires: Losada, 1973), p. 138.
- ⁸ Sánchez, *Panorama de la literatura del Perú* (Lima: Milla Batres, 1974), p. 161.